

1 Einführung zum Thema

Esperés tout de moy: ie fais crouller la terre
Iusque à ses fondemens, ie suspens le tonnerre
Dans l'ardeur de son coup, au plus serain du ciel
Ie masque de brouillars la face du Soleil,
Et contreins les torrens, en leur plus forte course
S'arrester: puis d'un coup couller deuers leur source.
[...] Hecate a triple col! que nostre magie tient
Pour sa diuinité, sa force, & son soutien:
Nuit, tenebres, cahos, spectres, larues, Phantomes,
Espris priués de corps, corps en forme d'atomes,
Accourés à ma voix, & que vostre secours
Dans l'exécution, preuienne mon discours.

– *Les aventures amoureuses d'Omphale* (1630)¹

Por cerrar y encubrir
la puerta, que se tenía,
y que a este jardín salía,
y poder volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena.
Esta – aunque de vidrios llena –,
se puede muy bien mover. [...]
de suerte que en falso ahora
la tal alacena está,
y apartándose, podrá
cualquiera pasar, señora.

– *La dama duende* (1629)²

Ie jouëray si bien mon Rôle, qu'elle croira
que tous les Diables s'en seront meslez.

– *La devinresse* (1679)³

Die drei angeführten Dramenausschnitte zeugen in exemplarischer Weise von der ausgesprochenen Vielfalt, in der illusionistische Manifestationen im europäischen Theater der Frühen Neuzeit zur Darstellung gelangen. Diese bilden den Unter-

1 Grandchamp: *Les aventures amoureuses d'Omphale*. Paris: Chez la veuve Pierre Chevalier 1630, S. 64 und S. 66.

2 Pedro Calderón de la Barca: *La dama duende*. Edición de Angel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra 1995, S. 70f.

3 Thomas Corneille / Jean Donneau de Visé: *La devinresse, ou les faux enchantements*. Édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest. London: Modern Humanities Research Association 2007, S. 62.

suchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit mit einem Fokus auf dem spanischen und französischen Kulturraum des 17. Jahrhunderts. Die ausgewählten Beispiele eröffnen dem Rezipienten zugleich das breite Spektrum der Inszenierungsmöglichkeiten von Magie und anderen übernatürlichen Handlungen auf der Bühne, wobei jedes der Zitate einen anderen theatralen Aspekt betont: In Grandchamps pastoraler Tragikomödie *Omphale* kommt die *magicienne* zu einer sprachlichen Machtdemonstration; in wortgewaltiger Rhetorik evoziert sie ihre magische Potenz kraft ihrer Rede, die ihre Fähigkeiten – etwa die Unterbrechung gewaltiger Flussläufe – auch in der Syntax – durch Enjambement («Et contreins les torrens, en leur plus forte course / S'arrestet») – abbildet.⁴ In Calderóns Mantel- und Degen-Stück *La dama duende* ist es die Dienerin Isabel, die ihrer versteckt gehaltenen Herrin Doña Ángela die technische Bewerkstelligung heimlicher Ausbrüche enthüllt, die von den Nichteingeweihten als Akte des Dämonisch-Übernatürlichen interpretiert werden.⁵ Der von der vermeintlichen «Koboldin» genutzte Glasschrank-Mechanismus findet auch in anderen Stücken bei im engeren Sinne magisch hervorgerufenen Erscheinungen konventionell Verwendung. Thomas Corneille und Donneau de Visé schließlich unterstreichen im Maschinenstück *La devinresse* mit der betrügerischen Mlle du Verdier als Sprachrohr die darstellerische Leistung der Akteure bei der Kreation ihrer Illusion.⁶ Damit stellt das Autorenduo gleichzeitig das Verwischen der Trennlinien zwischen magischer und ästhetischer Täuschung heraus und deutet solchermassen

4 Grandchamp und sein Drama sind der heutigen Forschung nahezu unbekannt. Einige wenige Ausführungen liefert jedoch die ältere Studie von Etienne Gros: *Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 35 (1928), S. 161–193, hier: S. 170.

5 Aus der überbordenden Forschungsliteratur zu *La dama duende* vgl. exemplarisch zum Stück Angel Valbuena-Briones: *La técnica dramática y el efecto cómico en La dama duende*, de Calderón. In: *Ciencia, pensamiento y cultura* 349 (1975), S. 15–26, Adrienne Schizzano Mandel: *El fantasma en La dama duende: Una estructuración dinámica de contenidos*. In: Luciano García Lorenzo (Hg.): *Calderón*. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Madrid: CSIC 1983, S. 639–648 und Merveena McKendrick: *Retratos, vidrios y espejos: Images of honour, desire and the captive self in the comedia*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20 (1996), S. 267–283. Zur Bühnentechnischen Umsetzung des vermeintlichen Spuks vgl. etwa Fausta Antonucci: *Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: Tecnica scenografica e funzione drammatica*. In: Giovanni Battista de Cesare (Hg.): *Dal testo alla scena. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberoico dei Secoli d'Oro*. Salerno: Edizioni del Paguro 2000, S. 217–238 und Liège Rinaldi: *Entre maravillas y trazas: Juegos teatrales en algunas comedias de enredo calderonianas*. In: Marieta Insúa Cereceda (Hg.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2009, S. 227–234.

6 Zu *La devinresse* vgl. ausführlich das Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit und die dort zitierte Sekundärliteratur.

die vielgestaltigen Durchdringungen von Magie und Theater an, denen sich die nachfolgende Analyse in ihren diversen Facetten eingehend widmet.

1.1 Problematik, Gegenstand und Zielsetzung

Die Betrachtung der Inszenierung von Magie im spanischen und französischen Theater des 17. Jahrhunderts verortet sich, so wie sie hier vorgenommen wird, in einer literatur- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Barockforschung.⁷ Als kunst- und kulturhistorische Epoche (von ca. 1575 bis ca. 1730), dehnt sie sich – in einer weiten Definition – über die zeitlichen Ränder des Untersuchungszeitraums (von ca. 1600 bis ca. 1685, von der 1599 erfolgten Publikation von Martín del Ríos monumentalem Dämonologie-Traktat bis nach dem Ende der skandalösen 1682 juristisch beschlossenen *Affaire des poisons*) zu beiden Seiten aus. Thematisch und stilistisch zeichnet sich das Barock etwa durch eine dominante Beschäftigung mit der Sein-und-Schein-Problematik, die Reflexion eines permanenten Wandels, eine Vorliebe fürs ornamentale Detail und die Verwendung einer kunstvoll-elaborierten Sprache aus. Diese Merkmale teilt die Strömung als Ganzes mit den in dieser Zeit in bis dato ungekannter Fülle entstehenden Theaterstücken über Magier, Hexen, Zauberinnen, Schwarzkünstler, magiebegabte Astrologen und andere Experten, die ihrerseits in künstlerisch-fiktionaler Auseinandersetzung auf Diskurse des Magischen in der historischen Wirklichkeit rekurrieren: Diese Dramen basieren stets auf einem komplexen Spiel mit Illusionen und beziehen ihre Dynamik unter anderem aus der schauspielerischen Spielfreude. Sie sind mitunter ebenso gekennzeichnet durch bühnentechnisch bewirkte, bis ins Feinste ausgeklügelte Metamorphosen wie durch eine rhetorisch hochartifizielle (Zauber-)Sprache. Die detaillierte Heraus-

7 Die Kontroverse über den Barockbegriff hält in der Forschung noch immer an, vgl. dazu die Beiträge von Marian Füssel: Barock im Plural. Kulturgeschichtliche Perspektiven auf das lange 17. Jahrhundert (S. 21–40) und Karin Leonhard: Was ist Barock? Zur Entstehung des Barockbegriffs in der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte (S. 247–274) in: Dominik Brabant / Marita Liebermann (Hg.): *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. Diese ist zurückzuführen auf die problematische Übertragung des kunstgeschichtlichen Terminus auf Phänomene der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stil-Entwicklung in der neuen Kunst*. München: Münchner Verlag 1915 und Fritz Strich: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstag dargebracht*. München: Beck 1916, S. 21–53. Die Debatte bewegt sich grundsätzlich zwischen den zwei Polen eines Barock-Verständnisses als einer historischen Epoche und jenem als einer überzeitlichen Konstante. Zu letzterem vgl. Ernst Robert Curtius: Einleitung. In: Ders.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke 1948, S. 11–24 und Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit 1988.

arbeitung ihres inszenatorischen Konstruktcharakters verspricht tiefere Einsichten nicht nur in die Wirkweisen barocker Theatralität, sondern auch in das Funktionieren frühneuzeitlicher Magie.

Hinsichtlich des Barocks und seiner romanistischen Erforschung, die in den letzten Jahrzehnten an Aufmerksamkeit eingebüßt hat, sind mit Blick auf Spanien und Frankreich einige nationale Besonderheiten zu konstatieren, die unter anderem ein Motiv für die nachlassende, da schwierige Beschäftigung sein mögen und sich auch auf die bisherige fachliche Diskussion der Magiestücke ausgewirkt haben.⁸ Im französischen Fall ist für die Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts ein Konkurrenzverhältnis des gleichwohl äußerst fruchtbaren Barockkonzepts mit dem ästhetisch lange bzw. zum Teil noch immer in ungleich höherem Ansehen stehenden der Klassik nachzuweisen. Dieser Umstand hat eine wissenschaftliche Auseinandersetzung in der Sache erschwert und überhaupt erst verspätet, ab den 1950er Jahren, erlaubt.⁹ Für die spanische Kultur hingegen, in der barocke Meisterwerke – mit einer geringfügigen Vorzeitigkeit gegenüber französischen (Barock-) Dramen – die Nationalliteratur ebenso wie beim Nachbarn zu ihrer Blüte bringen, besteht eine solche geteilte Perspektive auf die zeitgenössische Theaterproduktion und eine damit einhergehende abstufende Bewertung derselben nicht. Aufgrund dieser so unterschiedlichen Ausgangslage verharren vorausgehende Studien zum Barock auch meist innerhalb starrer Ländergrenzen. Doch gerade eine romanistisch-komparatistische Herangehensweise würde das Wissen um die großen Leitlinien barocker Hervorbringungen bei gleichzeitiger Kenntnisnahme ihrer (theater-)kulturspezifischen Charakteristika auf eine höhere Ebene heben und durch die Kontrastierung mit innovativen Einblicken bereichern.¹⁰ Ebendies am Beispiel

⁸ Zu Forschungsimpulsen zum Barock aus den romanistischen Disziplinen vgl. überblickshaft die ältere Arbeit von Helmut A. Hatzfeld: Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 4 (1961), S. 3–22, Sebastian Neumeister: Der Beitrag der Romanistik zur Barockdiskussion. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 841–856. Zu den dort unterschiedenen ästhetisch-formalen, historisch-pragmatischen und geistesgeschichtlichen Ansätzen vgl. zur ersten Richtung etwa Wilfried Floeck: *Die Literaturästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*. Berlin: Schmidt 1979, zu den anderen beiden etwa Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*. Tübingen: Narr 1990.

⁹ Symptomatisch dafür ist besonders, dass das Standardwerk zur französischen Barockliteratur vom Schweizer Jean Rousset stammt. Vgl. Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti 1954.

¹⁰ Vgl. beispielhaft die Beiträge von Joachim Küpper: Die spanische Literatur des 17. Jahrhunderts und das Barock-Konzept (Forschungsüberblick und Thesen) (S. 919–942) und Wilfried Floeck: Zum Stand der französischen Barockforschung (S. 943–956), in: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Teil 2. Wiesbaden: Harrassowitz 1991.

der Magiegestaltung im barocken Theater erstmalig zu unternehmen, hat sich die nachfolgende Untersuchung zur Aufgabe gemacht. Trotz ihrer verdienstvollen Pionierleistungen vernachlässigen die wenigen vorhandenen ausgedehnteren Vergleichsstudien zum spanisch-französischen Kulturkontakt und dem ästhetischen Dialog beider Länder nämlich die für die geschilderte Beförderung neuer Erkenntnisse produktive Magiethematik fast vollständig.¹¹ Diese Arbeit strebt demgegenüber eine differenzierte Zusammenschau lebensweltlicher und theatraler Manifestationen von Magie in ihren verschiedenen Unterformen an, die im abgesteckten Untersuchungszeitraum nebeneinander existieren, bisweilen konkurrieren und sich in Abgrenzung oder Mischung beständig gegenseitig beeinflussen.

Dementsprechend verfolgt die vorliegende Analyse der spanischen und französischen Barock- und insbesondere Theaterkultur Ziele und Fragestellungen in drei Bereichen: Auf der inhaltlichen Makroebene soll der neuartige Ländervergleich erstmals bislang unbekannte Perspektiven auf die räumliche und die zeitliche Achse des Untersuchungsgegenstands eröffnen: In kulturräumlicher Hinsicht wird zum einen synchron nach mentalitätsgeschichtlichen Eigenheiten in Bezug auf das Magie- und Hexereiverständnis der historischen Lebenswelt, zum anderen im theatralen Kontext nach gattungs- und bühnenspezifischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden hinsichtlich der Inszenierung von Magie gefragt. In zeitlicher Hinsicht reflektieren diese Perspektiven vergleichend die diachrone Entwicklung des Magieglaubens (und -unglaubens) wie auch vor allem die Ablösungsprozesse innerhalb nationaler Theatermoden (etwa Gattungskonjunkturen). Beantwortet werden soll dabei im Besonderen die Frage, ob sich eine skeptische Abkehr vom magischen Aberglauben, eine Antizipation von Denkweisen der aufklärerischen Leitkultur im Folgejahrhundert, in Korrelation mit der Magiebehandlung innerhalb des Dramenkorpus anhand der Theaterproduktion beider Länder feststellen lässt. Zweitens strebt die Analyse auf der inhaltlichen Mikroebene eine umfassende Aufarbeitung der theatralen Geformtheit und der aus dieser resultierenden Wirkkraft frühneuzeitlicher Magieinszenierungen in Theater und Lebenswelt an. Gemäß dieser Problemstellung rücken hierbei neben unbekannten Aspekten aus Dramen und Schriften bekannter Autoren wie Lope de Vega, Calderón de la Barca, Pierre Corneille, Molière und – für den kulturhistorischen Diskurs – Del Río insbesondere auch heute nahezu vergessene Stücke von Dramatikern wie Pierre de Larivey, Francisco de Rojas Zorrilla, Claude Boyer, Agustín de Salazar y Torres, Thomas Corneille und Antón de Marirreguera sowie Überlieferungen von Gelehrten wie Gerónimo Cortés, Pierre de

¹¹ Vgl. etwa Alexandre Cioranescu: *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genf: Droz 1983 und Christian Grünagel: *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Winter 2001.

Lancre und Nicola Sabbatini in den Blick, die unter dem übergeordneten inszenatorischen Fokus erstmals erschlossen werden. Das *close reading* dieses Textkorpus geht jeweils der Frage nach der Konstruktion von Magie auf je spezifischen Ebenen – auf sprachlich-rhetorischem, (technisch-)visuellem, argumentativem Niveau – nach, wobei motivische Parallelen (etwa bei der Inszenierung der antiken Zauberin) und einseitige Schwerpunktsetzungen (etwa bei der Nicht-/Behandlung des Teufelsbündners) in den autor- und ländercharakteristischen Gestaltungen herausgestellt werden sollen. Auf theoretischer Ebene zielt die Arbeit schließlich drittens auf eine bislang fehlende tiefgründige Konzeptualisierung von Magie vor dem Hintergrund der ihr inhärenten Theatralität ab. Durch die Zusammenführung interdisziplinärer Ansätze der Performanzforschung – aus den anthropologischen *ritual studies*, der Theater- und Literaturwissenschaft, der Linguistik – verspricht eine solche Theoretisierung und deren Erweiterung, magische Handlungen in ihren fiktionalen wie kulturhistorischen Erscheinungsformen erklärbar zu machen. Von grundlegender Bedeutung sind dabei allen voran die Fragen, unter welchen Bedingungen und in welcher Weise lebensweltliche Magie in den theatralen Kontext konkret übersetzt werden kann. Mit dieser dreifachen Ausrichtung in der explizierten Zielsetzung schließt die vorliegende Untersuchung ein romanistisches Forschungsdesiderat hinsichtlich des in seinen kulturhistorischen Kontext eingebetteten spanischen und französischen Barocktheaters und eines seiner zentralen Inszenierungsanliegen, der Magie.

1.2 Stand der Forschung

Die Forschungsliteratur zum Thema der frühneuzeitlichen Magie und ihrer Stellung in der spanischen und französischen Theaterkultur und Lebenswelt orientiert sich (wie im Übrigen auch Arbeiten zu benachbarten Ländern und früheren Zeiten) in Analogie zur Barockforschung mehrheitlich an sprach- und kulturräumlichen Grenzen, die nur vereinzelt in Sammelbänden – dort jedoch zwangsläufig zulasten einer inhaltlich intensiven Aufarbeitung – überwunden werden.¹² Im Allgemeinen zeichnen sich die umfangreicheren Arbeiten zum Untersuchungsgegenstand durch ihren Anspruch aus, das Phänomen tendenziell exhaustiv in sämtlichen Gattungen

¹² Vgl. etwa exemplarisch zum frühneuzeitlichen Theater Englands Alexandra Coffey: *Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht. Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance*. München: Utz 2009 und zum Alten Griechenland Derek Collins: *Magic in the Ancient Greek World*. Oxford: Blackwell Publishing 2008. Zum besagten Sammelband-Defizit vgl. etwa Claude-Gilbert Dubois (Hg.): *Magie et Littérature*. Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres. Paris: Michel 1989.

der Zeit zu beschreiben, was eine interpretatorische Tiefgründigkeit sowie die detaillierte Betrachtung einzelner Motiventwicklungen innerhalb eines Genres verhindert.

Die Ausgestaltung von Magie in der frühneuzeitlichen spanischen Literatur ist Gegenstand dreier längerer Studien. Die beiden Sammelbände *La magia en la literatura española del Renacimiento* (2014) von Eva Lara Alberola und Alberto Montaner sowie *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit* (2005) von Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat setzen einen zeitlich und gattungsmäßig breiteren Rahmen, in dem das Theater des 17. Jahrhunderts nur eine Teilmenge darstellt.¹³ Lara Alberolas Dissertation über *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* (2011) hingegen verengt ihren Fokus mit der ausschließlichen Behandlung magiebegabter weiblicher Gestalten auf einen figuralen Subaspekt.¹⁴ Auf der von ihr vorgenommenen typologischen Untergliederung in Zauberinnen- und Hexen-Charaktere vermag die vorliegende Arbeit gewinnbringend aufzubauen. Darüber hinaus kann sie sich hinsichtlich des Okkulten und der dämonischen Magie in Literatur und Theater auf engumrissene, teils genre-, teils autorenzentrierte Vorarbeiten wie Robert Limas *Dark prisms: Occultism in hispanic drama* (1995) und Augusta Espantoso Foleys *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón* (1972) stützen, die es in einen größeren theatralen Zusammenhang zu stellen und transversal mit schwarzmagischen Phänomenen der historischen Lebenswelt abzugleichen gilt.¹⁵ Die zahlreichen Studien zur spanischen Besonderheit der *comedia de magia*, einer seit dem nationalen ›Hexen-Pionierforscher‹ Julio Caro Baroja gut untersuchten Theatergattung des 18. Jahrhunderts, verorten sich zwar in einer späteren Zeitspanne, dienen dieser Analyse aber als zeitlicher Fluchtpunkt, auf den sich die zu erörternden großen Entwicklungslinien zubewegen.¹⁶

Zur Magie in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, zu der es mit Robert-Léon Wagners älterer Untersuchung *Sorcier et magiciens: contribution à l'histoi-*

¹³ Vgl. Eva Lara Alberola / Alberto Montaner (Hg.): *La magia en la literatura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR 2014 und Gerhard Penzkofer / Wolfgang Matzat (Hg.): *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 2005.

¹⁴ Vgl. Eva Lara Alberola: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València 2011.

¹⁵ Vgl. Robert Lima: *Dark prisms. Occultism in hispanic drama*. Lexington: University Press of Kentucky 1995 und Augusta Espantoso Foley: *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genf: Droz 1972.

¹⁶ Vgl. Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1974, Ermanno Caldera (Hg.): *Teatro di magia*. 2 Bände. Rom: Bulzoni 1983 / 1991 und Joaquín Álvarez Barrientos: *La comedia de magia del siglo XVIII*. Madrid: CSIC 2011.

re du vocabulaire de la magie (1939) ein diachrones linguistisches Komplement gibt, liegen drei ausgewiesene Magie-Monographien vor, die sich dem Thema mit einer weitergefassten Perspektive hinsichtlich seiner entweder zeitlichen oder gattungsmäßigen Grenzen nähern.¹⁷ Die erste, relativ alte Studie von Ernst Friedrich, *Magie im Französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1908), eröffnet ein umfangreiches Korpus an Primärwerken, wenn sie auch in der Präsentation der Stücke nicht viel mehr als über eine grobe Inhaltsdeskription hinausgeht.¹⁸ Mit ihrer ähnlichen Zielsetzung, die Magie als literarisches Motiv innerhalb des gesetzten Genre Rahmens in Gänze zu erfassen, leisten die beiden Dissertationen jüngerer Datums, Aurore Gutierrez Laffonds *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle* (2001) und Noémie Courtès' *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII^e siècle* (2004), in Bezug auf die Magie-Kategorisierung nach dramatischen Subgenres (Pastorale, Tragikomödie, Komödie, Maschinenstück, Oper) wichtige Vorarbeiten.¹⁹ Beide versäumen jedoch, eine über den Gattungsfaktor hinausgehende einheitliche Fragestellung zu formulieren und zu verfolgen, und vermeiden zudem durch mehrheitlich kursorische Sammelinterpretationen ein aufschlussreicheres *close reading* der Stücke. Flankiert werden diese Studien von zwei weiteren zu den magischen Teilaspekten von literarisch verarbeiteter Mythologie und Dämonologie, nämlich von Christian Delmas' *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)* (1985) und Marianne Clossons *L'Imaginaire démoniaque en France (1550–1650)* (2000), die produktive Anknüpfungspunkte für die Analyse antiker Zauberinnen (Medea, Kirke) und theatraler – aber auch historischer – Hexengestalten liefern.²⁰

Die frühneuzeitliche Magie im kulturhistorischen Kontext, die von den erwähnten literarisch-theatralen Magie-Untersuchungen zumeist nicht in Form einer intensiven Auseinandersetzung mit geschichtlich-einordnendem und paratextuellem Quellenmaterial beleuchtet wird, ist integraler Bestandteil der vorliegenden Arbeit, die daher neben der Theaterproduktion auch eine Reihe nichtfiktionaler zeitgenössischer Dokumente (dämonologische Traktate, bühnentechnische Abhandlungen, Gerichtsakten, Festberichte) analysiert. Mentalitätsgeschichtliche und soziokulturel-

17 Vgl. Robert-Léon Wagner: *Sorcier et magicien: contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*. Paris: Droz 1939.

18 Vgl. Ernst Friedrich: *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Nachdruck der Originalausgabe von 1908. Paderborn: Salzwasser Verlag 2012.

19 Vgl. Aurore Gutierrez Laffond: *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses 2001 und Noémie Courtès: *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature du XVII^e siècle*. Paris: Champion 2004.

20 Vgl. Christian Delmas: *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Genf: Droz 1985 und Marianne Closson: *L'Imaginaire démoniaque en France (1550–1650)*. Genf: Droz 2000.

le Impulse bezieht sie etwa aus Stuart Clarks internationalem Standardwerk *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft* (1997) zur frühneuzeitlichen Hexerei in wissenschaftlichen, religiösen und politischen Diskursen.²¹ Speziell für Spanien, wo die Hexenverfolgung im Vergleich mit Frankreich und den mitteleuropäischen Kerngebieten ein in den Hintergründen noch genau zu erörterndes Randphänomen darstellt, kann auf einige jüngere Arbeiten – wie auf María Jesús Zamora Calvos *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro* (2016) – aufgebaut werden, wobei diese das Hexereidelikt häufig im Zusammenhang mit benachbarten Erscheinungen wie Unglauben und Wissensdrang betrachten.²² An die dort zusammengetragenen Erkenntnisse kann im Hinblick auf die fokussierten frühneuzeitlichen Expertenkulturen angeknüpft werden. Für Frankreich können bezüglich einer kulturhistorischen Verortung einige größere Untersuchungen zur juristischen Handhabung von Magie angeführt werden. Die akribischen Studien zu historischen Fällen dämonischer Besessenheit von Robert Mandrou (*Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*, 1968) und Michel de Certeau (*La possession de Loudun*, 1970) sowie zur skandalösen Giftaffäre am Hof Ludwigs XIV. von Jean-Christian Petitfils (*L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*, 2010) bieten der vorliegenden Analyse reiches Material zur Untermauerung ihrer vertiefenden Quellenaufarbeitung.²³

In Bezug auf die beiden zentralen inszenatorischen Eckpfeiler des magischen Barocktheaters – die Elemente der visuellen und der sprachlichen Gestaltung – existieren hinsichtlich der Komponente des Spektakels für Spanien mit José María Díez Borques *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro* (2002) sowie José María Ruano de la Hazas und John Allens *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (1994) ausführliche Überblicksdarstellungen über zeitgenössische Praktiken bei Dekor und Bühnentechnik.²⁴ In diesen stehen magische Zusammenhänge zwar selten im Blickfeld, doch kann gewinnbringend auf die

21 Vgl. Stuart Clark: *Thinking with Demons. The Idea of Early Modern Witchcraft*. Oxford: Clarendon Press 1997.

22 Vgl. María Jesús Zamora Calvo: *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur 2016 sowie María Lara Martínez: *Brujas, magos y incrédulos en la España del Siglo de Oro. Microhistoria cultural de ciudades encantadas*. Cuenca: Alderabán 2013 und Ester Cohen / Patricia Villaseñor (Hg.): *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona: Azul 1999.

23 Vgl. Robert Mandrou: *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*. Paris: Plon 1968, Michel de Certeau: *La possession de Loudun*. Paris: Julliard 1970 und Jean-Christian Petitfils: *L'affaire des Poisons. Crimes et sorcellerie au temps du Roi-Soleil*. Paris: Perrin 2010.

24 Vgl. José María Díez Borque: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto 2002 und José María Ruano de la Haza / John Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia 1994.

Beschreibungen der gebräuchlichen Mechanismen für das Hoftheater wie für die *Comedia*-Inszenierungen der städtischen Theater zurückgegriffen werden. Auch für Frankreich gibt es im Hinblick auf die visuelle Inszenierungspraxis mit S. Wilma Holsboers älterer *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657* (1933) und Jan[et] Clarkes *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)* (2007) zwei allgemein-überblickshafte Monographien, die der fokussierten Magie-Untersuchung besonders bezüglich der technischen Umsetzung dienlich sind.²⁵ Zur zweiten Komponente der Rhetorik liegt mit den Studien von Marc Fumaroli ein genereller Bezugspunkt für diese Arbeit vor.²⁶ Allerdings befassen sich bislang nur sehr wenige Analysen mit dem besonderen Stellenwert der magischen Sprache im Theater: Zwar widmen die beiden genannten Magie-Dissertationen von Lara Alberola und Courtès den rhetorischen Aspekten jeweils ein kursorisches Kapitel, doch kommen darin mehrere Lücken hinsichtlich magischer Redegattungen und evokatorisch eingesetzter Stilmittel zum Vorschein, die durch eine erhebliche Erweiterung in der vorliegenden Untersuchung gefüllt werden sollen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die nachfolgende Analyse nähert sich der dargelegten Zielsetzung und Aufarbeitung des Forschungsdesiderats bezüglich der Magie-Inszenierung im spanischen und französischen Barocktheater in fünf Hauptkapiteln. Der vorangestellte Theorieteil (Hauptkapitel 2) dient dazu, die methodischen Grundlagen für die anschließende Kultur- und Theateranalyse in drei separaten Unterkapiteln zu schaffen: Zunächst findet eine detaillierte Definition von Magie statt, die sich aus zeitgenössisch-dämonologischer, überzeitlich-anthropologischer und philologisch-ästhetischer Perspektive auf den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit zubewegt. Die dabei vorgenommene historische Unterscheidung zwischen *magia daemoniaca*, *magia naturalis* und *magia artificialis* bildet das grundlegende Gedankengerüst, an dem sich die analytische Gliederung der Folgeteile orientiert. Zudem ist die hier durchgeführte Bestimmung von magischer Sympathetik als beständigem Referenzpunkt ebenso fundamental wie die differenzierte Auffächerung des historischen Illusionsbegriffs

25 S. Wilma Holsboer: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657*. Réimpression de l'édition de Paris, 1933. Genf: Slatkine 1976 und Jan[et] Clarke: *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Band 3: *The Demise of the Machine Play*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 2007.

26 Vgl. exemplarisch Marc Fumaroli: *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf: Droz 1980. Für Spanien vgl. auch José Rico Verdu: *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC 1973.

in eine magisch-dämonische und eine ästhetische Unterform. Daran schließt sich eine ausführliche Konturierung des Inszenierungskonzepts an, mit dem in dieser Arbeit als Schlüsselzugang zu den magischen Manifestationen in Theater und Lebenswelt operiert wird. Nach der Unterscheidung eines anthropologischen und eines künstlerisch-ästhetischen Inszenierungsbegriffs und beider Diskussion vor dem Hintergrund ihrer Theatralitätsimplikationen erfolgt deren gezielte Einbettung in das Konzept der kulturellen Performance. Innerhalb dieser wird, was die inszenierte Magie betrifft, zwischen lebensweltlicher ritueller Ausführung und theatraler Aufführung differenziert. Den konzeptionellen Part rundet ein genauer Blick auf die Beglaubigungsverfahren realweltlich- wie ästhetisch-magischer Illusionen ab. Dabei erfährt Matzats theatrales Strukturmodell in Vorbereitung auf die Analyse des Dramenkorpus eine auf den Magie-Gegenstand zugespitzte Modellierung. Den theoretischen Teil beschließt eine Reihe von Systematisierungen, die zum einen die Rhetorik der Magie und zum anderen die magische Dramaturgie betreffen. Neben der spezifisch magischen Theoretisierung von Metapher und Metonymie sowie der typisch barocken Theater-im-Theater-Situation werden weitere rhetorische wie dramaturgische Stilmittel auf ihre magischen Konnotationen und ihre Funktionalisierung innerhalb des (theatral inszenierten) magischen Akts hin befragt.

Der sich anschließende kulturhistorische Teil (Hauptkapitel 3) zielt darauf ab, die Theatralität der magischen Erscheinungsformen in der spanischen und französischen Lebenswelt des 17. Jahrhunderts gemäß der Dreiteilung in dämonische, natürliche und künstliche Magie vergleichend und kontrastiv herauszuarbeiten und dabei gleichzeitig die diachrone Entwicklung des historischen Magieverständnisses in den Fokus zu nehmen. Das erste der *magia daemoniaca* gewidmete Unterkapitel, das zudem den rituellen Aspekt realweltlicher Magiephänomene in den Blick nimmt, beginnt mit einer komparatistischen Analyse der baskischen Hexenverfolgung 1609–1614 zu beiden Seiten der spanisch-französischen Grenze, an der sich der in der Folge landestypische Umgang mit Magie und Hexerei in exemplarischer Weise aufzeigen lässt: Während sich der französische Fanatiker Pierre de Lancre der Jagd ungebremst hingibt, sorgt die vergleichsweise besonnene Reaktion seines hinter der Landesgrenze agierenden Kollegen Alonso de Salazar y Frías auf das Hexenwesen dafür, dass Massenprozesse und blutige Hinrichtungen in Spanien fortan nahezu ausbleiben. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb die beiden nächsten Untersuchungsetappen, die klösterlichen Besessenheitsfälle bis zur Mitte des Jahrhunderts und die *Affaire des poisons* 1676–1682, ausschließlich den französischen Kulturraum fokussieren, wobei sich in deren Analyse die schrittweise Abkehr vom Magiegllauben auch in Frankreich herauskristallisiert. Das zweite Unterkapitel zur *magia naturalis* beschäftigt sich unter dem Gesichtspunkt der Sprache mit den dem magischen Denken verpflichteten proto- bzw. pseudowissenschaftlichen Disziplinen der Astrologie, der Alchimie und der Wundermedizin. Die im Ländervergleich

zu konstatierende gesamteuropäisch weitgehend analoge und damit verbindende Praxis frühneuzeitlicher Magie-Adepten dieser Kategorie führt hier dazu, dass nicht spanische und französische Manifestationen, sondern gelehrte und volkstümliche Beschäftigungen gegeneinandergehalten werden. Feststellbar ist dabei ein Prozess, der von einer ambivalenten Akzeptanz der zu Beginn des Jahrhunderts oft noch im Verdacht des Dämonischen stehenden natürlichen Magie zum vermehrten Ausschluss des nunmehr als «unecht» und / oder «irrational» qualifizierten Magischen aus dem Wissenschaftsdiskurs am Jahrhundertende führt. Im dritten Unterkapitel zur *magia artificialis* schließlich, das die Betrachtung unter den Leitbegriff der Technik stellt, wird nach einem Exkurs zu den im 17. Jahrhundert erlangten bahnbrechenden Erkenntnissen auf dem Gebiet der Optik insbesondere der italienische Einfluss auf die theatrale Aufführungs- und im weiteren Sinne Festkultur Spaniens und Frankreichs untersucht: Sowohl auf theoretischer als auch auf konkret-praktischer Ebene werden am Beispiel italienisch-stämmiger Szenographen wie Cosme Lotti und Giacomo Torelli entscheidende Schlaglichter auf die miteinander vergleichbare zeitgenössische Bühnenbautechnik beider Länder und deren zunehmende illusorische Professionalisierung geworfen.

Die drei folgenden Analyseteile widmen sich in je einem Hauptkapitel der spanischen und französischen Theaterproduktion des 17. Jahrhunderts. Ihre Großstruktur richtet sich nach der jeweils in den klassifizierten Werken auftretenden Magierfigur und folgt zum Teil der historisch verbürgten Trias von *magia daemoniaca*, *magia naturalis* und *magia artificialis*: Während letztere in alle drei Teilkorpora gleichermaßen hineinwirkt, dominiert die dämonische Magie in Dramen über Hexen und Teufelsbündner im christlichen Kontext und die natürliche Magie in Stücken mit magiebegabten Experten der Neuzeit. Aus dem überkommenen Schema brechen die im Untersuchungszeitraum äußerst zahlreich behandelten Zauberinnen der Antike aus, die ihre magischen Fähigkeiten ihrem göttlichen Ursprung verdanken und ihren Platz innerhalb der Analyse aus Gründen der Chronologie vor den christlich kontextualisierten zauberkundigen Figuren erhalten. Die solchermaßen unterteilten Magierklassen heben sich in der Art ihrer individuellen Inszenierung, etwa was Gattungswahl und Handlungswelt, Rhetorik und visuelle Effekte anbelangt, signifikant voneinander ab. Auch diese jeweilige typologische Spezifik herauszuarbeiten, ist Aufgabe ihrer systematischen Untersuchung.

Im ersten Analyseteil (Hauptkapitel 4) stehen mit Medea und Kirke zwei antike *magae* im Mittelpunkt, von denen erstere eine mehr tragische und letztere in der Tendenz eine eher gediegen-komische Spielart der Magie repräsentiert. Ihre separate und innerhalb ihrer überlieferten Geschichte nach Mythos-Episoden untergliederte Betrachtung rückt im spanisch-französischen Vergleich einerseits die stark voneinander abweichenden Gattungstraditionen – des Mischgenres der *Comedia* gegenüber der *comédie lyrique* und der regulären Tragödie französischer Prägung –

ins Zentrum. Andererseits fokussiert sie innerhalb des jeweiligen nationalen Gattungssystems die spezifisch adressaten- und bühnenabhängigen Inszenierungsweisen im exklusiven Palasttheater und zunehmend kommerziellen Stadttheater. Dabei werden nicht nur die genrebedingten Hintergründe für die Un-/Darstellbarkeit einzelner magischer Akte wie etwa des gegen das *Bienséance*-Gebot verstoßenden Kindermords der Medea oder ihrer darauffolgenden spektakulären Flucht auf einem Drachen, sondern auch die Funktions- und Wirkweisen von deren alternativer inszenatorischer Realisierung untersucht. So treten etwa am Beispiel von Kirkes magischen Metamorphosen visuell-direkte, etwa durch Wolkenmaschinen und Senkböden bewerkstelligte, und sprachlich-indirekte, mittels Botenbericht und / oder einer magischen Rhetorik evozierte Umsetzungen in ein dynamisches Konkurrenzverhältnis, das es nicht zuletzt zusätzlich auch im Hinblick auf die Spannung zwischen Wort und Musik im zeitgenössischen Musiktheater vergleichend auszuloten gilt. In Bezug auf die spezifische Konzeption der antiken Zauberin wird ihre Magie darüber hinaus zwischen den Polen von Kunst (*ars*) und Wissenschaft (*scientia*) und die *maga* selbst im Spannungsfeld zwischen ihrer topischen rhetorisch ausgefeilten Selbstvorstellung und ihren im wahrsten Wortsinne sensationellen magischen Handlungen bestimmt.

Der zweite Analyseteil (Hauptkapitel 5) zu Hexen und Teufelsbündnern im christlichen Kontext umfasst theatraalisierte Celestina- und Faustfiguren und besitzt in dieser grundlegenden Scheidung von (weiblichen) Teufelsdienerinnen und (männlichen) Schwarzkünstlern einen inhärenten Genderaspekt, der sich tendenziell im niederen Bildungsgrad der Hexengestalten und in der relativ hohen Gelehrsamkeit der männlichen Magierfiguren manifestiert. Die mit der weiblichen Ausformung beginnende Untersuchung nimmt eine der Chronologie der Bühnendarstellungen folgende Binnendifferenzierung in echte und falsche, das heißt bewusst betrügerische Celestina- und Hexenfiguren vor, um die große Entwicklung von einer zu Anfang des Jahrhunderts noch als ineffektiv typisierten Magie zu einer in der zweiten Hälfte als vollkommen fingiert gedachten Variante nachzuzeichnen. Die danach durchgeführte Analyse der ausnahmslos spanischen Faust- und Teufelsbündnerfiguren unterteilt sich nach der Erörterung der Frage, weshalb solch schwarzmagisch begabte Protagonisten auf der französischen Bühne des 17. Jahrhunderts nicht anzutreffen sind, in deren Inszenierung innerhalb des geistlichen und des profanen Theaters. Gattungsspezifisch wird dabei zum einen der Teufelspakt als ritualmagische Handlung im Spiegel des theologischen Diskurses wie in seiner konkreten theatralen Umsetzung behandelt. Zum anderen rückt das mit dem in den weltlichen *comedias de enredo* inszenierten Marqués de Villena-Stoff verbundene Motiv der Zauberröhle vor dem Hintergrund ihrer dämonischen wie auch theaterästhetischen (und damit metatheatralen) Implikationen ins analytische Blickfeld. Als charakteristisch werden für diesen Magiertypus im christli-

chen Kontext, der nicht mehr in allen Fällen auf eine epideiktische Eröffnungsrede zu seinen Fähigkeiten zurückgreift, geschlechtsübergreifend das täuschende Moment der praktizierten Schwarzen Magie und der Aspekt von letztendlicher Wirkungslosigkeit (jenseits des ästhetischen Effekts) herausgestellt.

Magiebegabte Experten der Neuzeit, namentlich Astrologen, Alchimisten und Wunderheiler bilden im dritten Analyseteil (Hauptkapitel 6) den Abschluss dieser Arbeit, wobei die Anzahl falscher Spezialisten dieser naturmagischen Teildisziplinen jene der echten Vertreter deutlich übersteigt. Die das magisch-analogische Denken ihres jeweiligen Fachgebiets mehrheitlich parodierenden Astrologen, Alchimisten und Wunderheiler werden epistemologisch als Indizien für den irreversiblen Scheidungsprozess zwischen Magie und Wissenschaft gelesen, an dessen Ende ersterer nur noch ein Rang innerhalb des Theatralen eingeräumt wird. Symptomatisch dafür kehren die Stücke mal in adaptiver spanisch-französischer Beeinflussung (Astrologie), mal in unikaler Exklusivität (Alchimie), mal in theaterkulturellen Eigenheiten (Wundermedizin) die Rollenhaftigkeit des falschen Experten hervor, der sich des eigentlich sinnleeren magischen Jargons und Repertoires einzig zu Authentifizierungszwecken bedient. Neben der Desillusionierung der Magie auf binnenfiktionalen Niveau werden hier aber auch Ansätze zu einer theatralen Re-Illusionierung auf Ebene der Inszenierung offengelegt. Typologisch zeichnet sich diese Gruppe von zauberkundigen Experten seltener durch eine magisch-performative Rede als vielmehr durch die Kundgabe ihrer umfangreichen Fachkenntnisse aus, die aber nicht weniger von ihrer rhetorischen Eloquenz zeugt. Begründet durch ihren meist betrügerischen Charakter, basieren ihr geheimes Wissen und ihr Wunderwirken nicht auf Magie, sondern auf Zufall und Geschicklichkeit.

In allen drei Analyseteilen wird die enge Verbindung zwischen magischem Handeln und Theaterspiel herausgestellt: Die jeweilige Magierfigur, ob authentisch oder fingiert, wird stets auch auf ihre mögliche Rolle als Schauspieler oder Schauspielerin, Regisseur oder Regisseurin, Illusionist oder Illusionistin untersucht. Ebenfalls spielen die entsprechenden Konsequenzen für die Rezeptionshaltung des Theaterpublikums gegenüber der geschauten Magie, die zwischen Akzeptanz und Skepsis pendelt, eine herausragende Rolle. Insofern schreibt sich die vorliegende Arbeit zur Inszenierung von Magie im spanischen und französischen Theater des 17. Jahrhunderts auf allen Betrachtungsebenen dezidiert in einen magisch-theatralen, um echtes Hexenwerk und falschen Zauber kreisenden Untersuchungskomplex ein.